

Odznaczony Złotą Odznaką „Zasłużony dla Dolnego Śląska”  
oraz „Medalem XXV-lecia Odzyskania Dolnego Śląska”

# TEATR DOLNOŚLĄSKI

Sezon XXVIII  
1972/1973

**W JELENIEJ GÓRZE**

---

*Stanisław Wyspiański*

ARCHIWUM

**LEGENDA**

Państwowy Teatr Dolnośląski

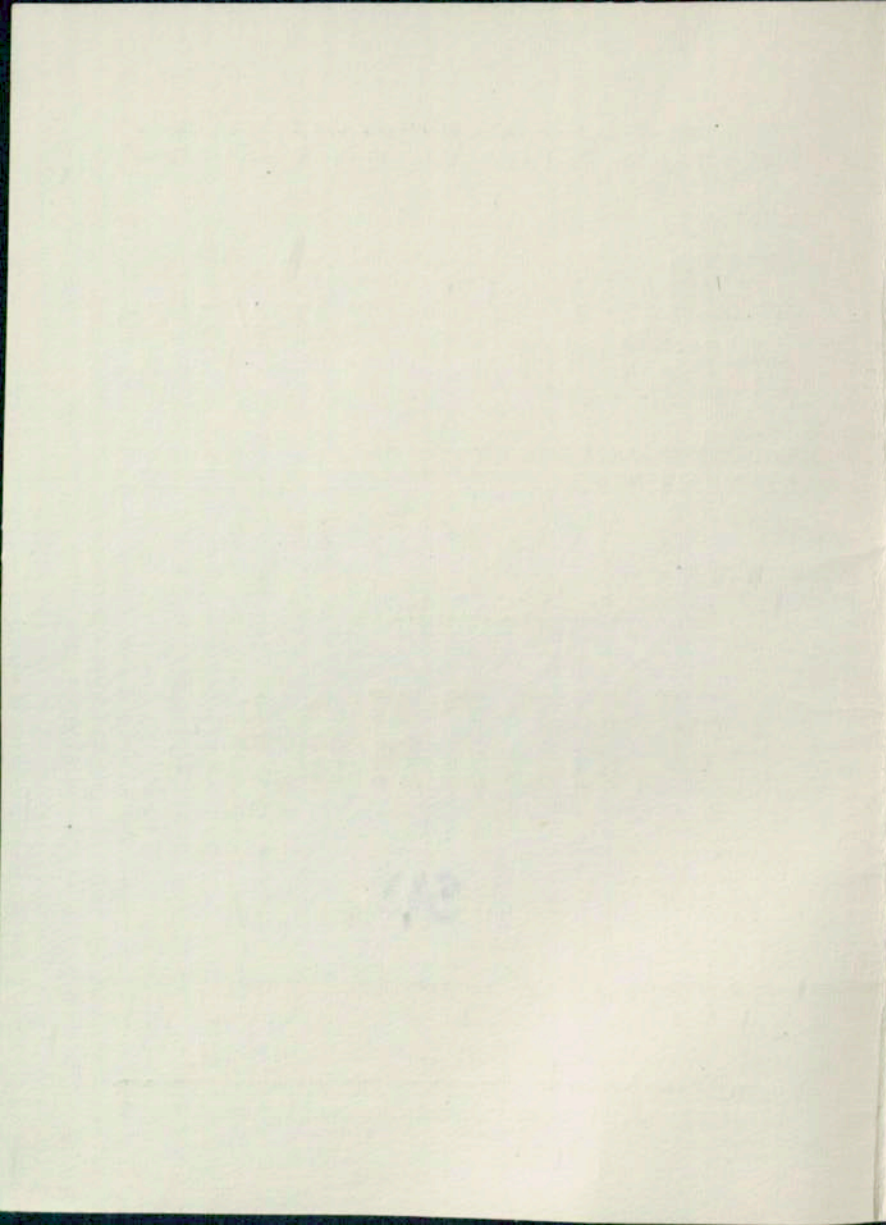
w Jeleniej Górze

Nr.: 318

18

---

\* PREMIERA, LISTOPAD 1972 R. W JELENIEJ GÓRZE \*



PAŃSTWOWY TEATR DOLNOŚLĄSKI  
w Jeleniej Górze

Dyrektor i Kier. Artystyczny – TADEUSZ KOZŁOWSKI  
Kier. Literacki – JÓZEF KELERA

---

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

**LEGENDA**

Rapsod sceniczny w 2 częściach

Asystent reżysera	— Wojciech PISAREK
Realizator dźwięku	— Hubert BREGUŁA
Muzyka	— Zbigniew KARNECKI
Scenografia	— Władysław WIGURA
Inscenizacja, reżyseria i choreografia	— <b>HENRYK TOMASZEWSKI</b>

---

PREMIERA, LISTOPAD 1972 R. w Jeleniej Górze  
XXVIII SEZON 1972/73

LEON SCHILLER

TEATR OGROMNY  
(FRAGMENTY)

**W**czytując się po aktorsku i reżysersku w pierwsze utwory Wyspiańskiego widzimy, że pod skromną postacią tzw. jednoaktówek krył się już zaród nowej formy teatru polskiego, kryły się nowe prawa kompozycji scenicznej... (...) W tych pierwocinach wielkiego teatrotwórcy naszego jest cały niemal program późniejszej „reformy teatru”, wspanialej za granicą niż u nas dokonanej (artykuł pisany w roku 1937 i odzwierciedlający ówczesną sytuację teatralną, w odczuciu Schillera — Red.), lecz w Polsce przez Wyspiańskiego przeczutej i rozpoczętej. Jest tu bowiem już postulat muzyczności i malarskości widowiska, jest rytmizacja i polifonizacja wedle zasad muzyki, dekoracja skrótowa, celowo skonstruowana i do ducha utworu dostrojona, a przy całej skali odcieni psychologicznych pewnego rodzaju posągowość figur. (Te uwagi kreślone na marginesie „Warszawianki” przede wszystkim,



ale odnoszą się także do całej wczesnej twórczości Wyspiańskiego — Red.) Słowem wszystko, o co reforma teatru, zapłodniona przez symbolistów w literaturze a Gordona Craiga w teorii i praktyce teatru, walczyła z naturalistami, z programowanym przez nich bezkształtem, bezbarwnością i „dyskrecją”, które to hasła prostaczkowie teatralni odpowiednio uprościli. Teatr nie wiedział, jaki skarb posiadał. (...)

Wyspiański był „artystą teatru”. Cóż to znaczy? To znaczy, że nie był jedynie literatem, piszącym w formie dialogowej utwory, które nazywamy dramatami; to znaczy, że nie był dekoratorem, obmyślającym scenerię plastyczną dla cudzych dzieł; to znaczy, że nie był inscenizatorem czy reżyserem, ucieleśniającym pomysły dramaturga w kształtach przez siebie skomponowanych, często przeistaczających lub niszczących twórcy; to znaczy, że nie był dyrektorem czy kierownikiem teatru, nadającym mu jego fizjonomię artystyczną i społeczną, zazwyczaj ani artystyczną, ani społeczną. To znaczy, że był poetą-dramaturgiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadał wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru, z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stawało się teatrem, że teatr był dlań jedynym terenem wyżycia się, na deskach jego rozwiązywał najbardziej osobiste sprawy, a sprawy te były zawsze sprawami narodu. Przewyższył postulat Craiga. (...) Historia teatru słabe nam tylko daje przykłady istnienia takich

wyjatkowych ludzi. Może wszechumiejętność sceniczną posiadali twórcy teatru greckiego, chrześcijańskich widowisk religijnych średniowiecza. Szekspir, Molier i Wagner, wreszcie i nasz Bogusławski, człowiek wszechstronnej wiedzy w zakresie teatru — nie byli „artystami teatru” w rozumieniu craigowskim i w tym najwyższym stopniu, w jakim był Wyspiański...

(Wyjątki z artykułu „Teatr ogromny”, pisanego w roku 1937; w tomie „Teatr ogromny”, Warszawa 1961).

ZBIGNIEW RASZEWSKI

PARADOKS WYSPIAŃSKIEGO  
(FRAGMENTY)

**P**aradoks towarzyszący pamięci o ludziach wyjątkowych. Nawet Oskar Wilde nie wymyśliłby paradoksu o Lucjanie Rydlu. Liczba sprzeczności, które narosły w biografii Wyspiańskiego wystarcza, żeby zainteresować się prawdą. Przede wszystkim prawdą o artyście. (...)

(...) Borowy (mowa o Waławie Borowym, wnikliwym krytyku i wybitnym historyku literatury polskiej — Red.) pierwszy w sposób odpowiedzialny podjął się krytycznej oceny pisarza. (...) Wskazał (wykazując skądinąd, na przykładzie „Nocy listopadowej”, rozliczne braki w warstwie ściśle literackiej i językowej wielu dramatów Wyspiańskiego — Red.) na piękno środków „innych”, nieliterackich, którymi Wyspiański kompensował braki warsztatu pisarskiego. Borowy nazwał zespół tych „innych” środków muzyką literacką Wyspiańskiego. Niestety, trzeba znowu powiedzieć, że to inteligentna wprawdzie me-



# LEGENDA

STANISŁAW

WYSPIANSKI

PARYŻ 1892 — KRAKÓW 1897.



WYDAWCA: W. WYPIAŃSKI

tafora, ale metafora. Inteligentna i celna, bo efekty, które Borowy odkrył i opisał, naprawdę bardziej przypominają oddziaływanie muzyki aniżeli literatury. Nieustanne posługiwanie się skojarzeniami, rozwijanie i przetwarzanie tych skojarzeń, to w samej rzeczy metody bardzo charakterystyczne dla wielkich form muzycznych. Ale muzyka to oczywiście nie jest. (...) Jednocześnie czujemy, że Borowy doskonale uchwycił zjawisko, które nas w twórczości Wyspiańskiego zachwyca, które nie miało równych sobie za życia artysty i do dzisiaj nie ma. I zgadamy się, że opisane przez Borowego zjawisko nie da się zmieścić w systematyce znanych nam do dzisiaj środków literackich. (...)

Jeden wniosek nasuwa się od razu. Jeśli nie literatura i jeśli nie muzyka (— są tymi dziedzinami, w których najpełniej i najtrafniej realizuje się twórczość Wyspiańskiego — Red.), to może jakaś inna dyscyplina artystyczna? Czy jest taka sztuka, w której metody opisane przez Borowego nie byłyby intruzem? Sztuka na wskroś syntetyczna, a więc chętnie stosująca symbol. Sztuka rozwijająca się w czasie, a więc umożliwiająca „cały łańcuch asocjacji wyobraźniowych i uczuciowych”. Sztuka, dla której „aliaż elementów plastycznych z literackimi” stanowi najbardziej typowy środek ekspresji. Taką sztukę ludzkość uprawia od przeszło czterech tysięcy lat, a od dwóch tysięcy lat w większości języków europejskich nazywa się ją z grecka „teatr”.

(...) W roku 1918 Borowy mógł przeoczyć nowo powstającą naukę o sztuce: historię teatru. W roku 1957 byłoby to niewybaczalne. Paradoks Borowego („wielki p o e t a, który jednocześnie nie był wielkim

Wielki Wola

dat cove spory mien  
mestarsky covre  
wyswibny nad nare folami  
Helenia moltemu swiatlami  
zame strumien brze piana  
o puchwie  
skat

Helenie sive

zost siewtle mien  
skat i skatobrowa

zost siewtle mien i spiewa Helenie swie  
- skat mien wie skat

siwoli

u biatym skat

re wstawy myz powiesz

lela, lela

ar. Gdzie jama bci  
Helenie sive

pisarzem", przeto dramaturg kompensujący braki warsztatu pisarskiego pięknem środków „innych”, nieliterackich — Red.) wystarczy dzisiaj odwrócić, żeby wszystko wydało się jasne, a w każdym razie logiczne. Nie należałoby wtedy mówić, że Wyspiański to poeta, który „wspomaga się” środkami „innymi”, nieliterackimi. W ogóle środków nieliterackich nie trzeba by uważać za „inne”, wtórne w jego twórczości, ale właśnie za podstawowe. Mówiłoby się wtedy, że Wyspiański to artysta teatru, który właśnie słowem się „wspomaga”, i to tylko w tym samym stopniu, w jakim się „wspomaga kształtem, barwą i gestem”, a nieraz nawet w mniejszym, w każdym razie mniej doskonałym.

(...) Był na pewno pierwszym w naszym stuleciu tak wszechstronnie utalentowanym i ambitnym twórcą teatru, który z powodzeniem opanował wszystkie elementy sztuki wyjątkowo złożonej. Gdyby się urodził o kilka stuleci wcześniej, nie byłby fenomenem. Wiemy dobrze, że niezwykle daleko posunięta specjalizacja w podziale funkcji jest stosunkowo niedawnym wytworem teatru europejskiego. Uważny obserwator teatru współczesnego zdaje sobie również sprawę, że nie powinna potrwać zbyt długo. Rozbicie — już nie wykonania — ale samego tworzenia dzieła sztuki pomiędzy aż trzech artystów: pisarza, inscenizatora i aktora tak bardzo krępuje możliwości artystyczne teatru, próby przezwyciężenia anomalii tak często w ostatnich czasach się powtarzają, że trudno nie uznać ich za konieczność historyczną.

Twórczość Wyspiańskiego jako próba odbudowania dawnej jedności teatru europejskiego, to właśnie

pasjonujący temat badań. Lektura jego dramatów nasuwa dzisiaj wrażenie, że to wcale nie dzieła literackie, ale raczej partytury teatralne zawierające w samej treści pewne rygory, których najbardziej kapryśny inscenizator zlekceważyć nie może.

\* \*

\*

(...) Pięćdziesiąt lat temu umarł w Krakowie dziwny wieszcz (Pisane w roku 1957 — Red.). Nie tworzył legionów. Nie redagował politycznej gazety. Policjanci mijali go obojętnie. Chciał być dyrektorem teatru: sumował kolumny kosztorysów i badał regulaminy. Układał repertuar, lepił makiety, projektował gmachy teatralne. Publiczność patrzyła na to z niedowierzaniem. Wieszcz, który lepi makiety? Patriotyczne wiersze nagrodziła srebrnym wieńcem. (W wieniec wplecione były cyfry: „44” — Red.). Za kandydaturą Wyspiańskiego na stanowisko dyrektora teatru (w Krakowie oczywiście, w roku 1904 — Red.) padły w radzie miejskiej dwa głosy.

Stanisław Wyspiański pozostał dyrektorem teatru wyobraźni. Nie byłoby się ostatecznie z czego martwić. Wielkości Appii czy Craiga (twórców fundamentu wielkiej Reformy Teatru, na przelomie wieków XIX-go i XX-go — Red.) także nie mierzymy liczbą i poziomem ich inscenizacji. Nie było tego wiele. Obaj zostawili jednak obszerne książki teoretyczne, albumy projektów, a przede wszystkim wielu uczniów. Wcale nie ich własna działalność artystyczna, ale wpływ, jaki wywarli na teatr XX wieku, zapewnił im miejsce w encyklopediach.

Wyspiański pracował podobnie. I jemu wypadło żyć w okresie, w którym po raz pierwszy od wielu

wieków teatr europejski zarysował się w samych fundamentach. Wyspiański także dostrzegł przyczyny katastrofy i starał się jej zaradzić. W ciągu dziesięciu lat przebiegł myślą wszystkie najważniejsze problemy odnowy naszego teatru. Nie rozwiązał ich oczywiście, bo nie mógł, nawet gdyby mieszkał w Paryżu. Wszystkie problemy opisane przez reformatorów teatru z początkiem naszego stulecia są do dzisiaj aktualne po prostu dlatego, że do dzisiaj nie potrafiliśmy ich rozwiązać. Od Wyspiańskiego można się uczyć — tak samo jak od Appii czy Craiga — nie określonych rozwiązań, ale wykrywania problemów i poszukiwania dróg. Właściwie nie tak samo, bo i więcej, i mniej.

Wyspiański nie zatrzymał się na obmyślaniu nowego kształtu widowiska. Zaprzagnął jeszcze odnowić dawną jedność twórcy dramatu i przedstawienia. Był to najważniejszy postulat w programie Craiga, tylko że sam twórca nie poważił się go urzeczywistnić. Wyspiański poważił się.

A tego było trochę za wiele na siły jednego, nawet genialnego człowieka, pracującego całe, jakże krótkie życie na peryferiach kraju podbitego; bez pieniędzy, bez mecenasów, nawet bez sprzymierzeńców, i odrabiającego na dobitkę lokalne zaległości. Za takie ambicje trzeba płacić. Wyspiański zapłacił drogo i jako teoretyk i jako artysta. Jako teoretyk, bo część energii, którą jego zachodni koledzy poświęcili na pisanie traktatów i kształcenie uczniów, zużył na opracowanie swych „partytur teatralnych”. A więc nie zostawił jak oni równie zwartego systemu poglądów. Na otoczenie, nawet na następców oddziałał znacznie słabiej. Zapłacił jako artysta,



bo próbując przeniknąć wszystkie tajemnice skomplikowanego mechanizmu, którego zawilość pierwszy u nas spostrzegł, nie mógł doprawdy opanować go w sposób doskonały. Sam wystawił barierę, która najskuteczniej dzieli go od dzisiejszej publiczności: zlekceważył język. Może zresztą nie zlekceważył, tylko znowu nie miał czasu na udoskonalenie swoich świetnych nieraz pomysłów. Rezultat jest niestety ten sam. Potomność szanuje i odczuwa konwencje choćby najbardziej oddalone od tych, do których sama przywykła, ale jest bezlitosna dla manieri. A Wyspiański — niezawodny, zawsze samodzielny jako architekt, scenograf i reżyser, najślabiej bronił się przed manierą współczesnych właśnie w poezji.

Trudno zresztą wierzyć, żeby jego pośmiertna kariera naprawdę miała się rozbić o tę przeszkodę. Dalsza perspektywa może złagodzić jaskrawość błędów, które w roku 1957 wydają się nie do przezwyciężenia. Z drugiej strony można się obawiać, że nasz teatr nie dojrzał jeszcze do odkrycia całego bogactwa teatralnego artyzmu Wyspiańskiego, że tego artyzmu nie rozumie...

(Wyjątki z artykułu „Paradoks Wyspiańskiego”, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3—4/1957. Skróty tudzież interpolacje w nawiasach pochodzą od Redakcji programu).





THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

## O S O B Y

Wanda — Irmina BABIŃSKA  
 Krak — Andrzej WRONA  
 Śmiech — Wojciech PISAREK  
 Łopuch — Bogusław MARCZAK  
 Czarownica — Grażyna JUCHNIEWICZ  
 Rytygier — Stanisław ŁOPATOWSKI  
 Żywia — { Irena KRAWCZYKÓWNA  
                   Krzysztof KURSA  
 Guślarz — Paweł BALDY  
 Rusałka — Irena KRAWCZYKÓWNA  
 Wiślanka — Zuzanna ŁOZIŃSKA  
 Rusał — Zbigniew STOKOWSKI  
 Wodnik — Zbigniew BARTOSZEK  
 Wiedźma — Roman TALARCZYK  
 Wilkołak — Jan BOGUSZ  
 Pastuch — Stefan MIEDZIŃSKI  
 Pachole — Krzysztof KURSA  
 Koźlec — Roman TALARCZYK

Przedstawienie prowadzi  
 Władysław Sawko

Kobieta — Maria KOCHAŃSKA  
 Zwidy { Jan BOGUSZ  
           Andrzej KEMPA  
 Guślarze { Tadeusz MOLSKI  
 Znachory — Zbigniew SZYMCZAK  
 Królowie { Arkadiusz SZWARC  
 Drużbowie { Roman TALARCZYK  
 Grajkowie { Ryszard WOJNAROWSKI  
 Kumoski — { Magda SZKOPOWNA-BARTOSZEK  
                   Henryka DYDGAŁOWICZ  
                   Małgorzata MRELA  
 Rusałki — { Małgorzata MRELA  
                   Grażyna SZAPOŁOWSKA  
                   Maria MAJ-TALARCZYK  
 Dziewki { Magda SZKOPOWNA-BARTOSZEK  
 z wiankami — { Grażyna JUCHNIEWICZ  
                   Izabella OLEJNIK

Wojsko Rytygiera, Topielniki

Kontrola tekstu  
 Krystyna Kozłowska

Aniela Lempicka

### Z UWAG O WYSPIAŃSKIM I „LEGENDZIE”

(...) Jego dzieła są podobnie nierówne w wartościach myślowych co artystycznych. Ogromny ongiś ideowy rezonans tej poezji przebrzmiał dziś dlatego, że oddziałała ona przede wszystkim tym, co było w niej najbardziej dostępne, lecz i najbardziej wątpliwe. Do paradoksów recepcji Wyspiańskiego zaliczyć trzeba fakt, że mimo utrwalonej sławy poety-ideologa większość jego utworów rozumiana jest dotąd słabo. Może dlatego nie przemówiła jeszcze jego twórczość do czytelników drugiej połowy naszego wieku tym, czym mówić jest zdolna — kiedy rozpoznamy w niej walki myślowe toczone przed dzieśiątkami lat z uporem i bez zwycięstwa o sprawy, których i my nie umiemy rozstrzygnąć.

Taka jest ta twórczość. Wcale nie „wali młotem”. Swoją odmiennością, żywiołością, rozmachem, wielokształtem i nawet tym, że jest tak irytująco nierówna — działa na wyobraźnię. Porywa bogactwem i słusznie składa się jej hołdy należne wielkości. Ale,

że jej bogactwo jest nadmierne, we wrażeniach odbiorców zostaje po niej chaos. Wciąż jeszcze nie została przyjęta.

Poznajemy ją dotąd fragmentami, aspektami, nie obejmując całości, i czekamy, że synteza sprawdzi to cząstkowe poznanie. (...)

\* \*

\*

Jeszcze niepewny i nieoryginalny w wyborze wartości myślowych — w poszukiwaniach artystycznych jest Wyspiański od pierwszych utworów interesujący. Wychodzi z wagnerowskiej koncepcji dramatu jako syntezy sztuk. (...) Zmierza do gatunku dramatu monumentalnego, w którym muzyka pełni wprawdzie rolę doniosłą, ale już nie pierwszą, tylko równorzędną w zespole innych współpracujących z sobą sztuk, podporządkowanych naczelnym zadaniom dramatu. Młodzieńczy „Daniel” (1893) i opublikowana w Krakowie „Legenda” (1898) są tak pojętymi librettami. Monumentalizm „Daniela” wspiera Wyspiański wielkością tyrtejskiej idei utworu. „Legenda” obchodzi się już bez narodowego posłania. Monumentalność zapewnia jej sam szczytny wątek polskiej prehistorii, nade wszystko zaś sposób ułożenia opowieści w dramat uroczysty, malowniczy i tragiczny zarazem.

Na „Legendzie” znać nieporadność pióra debiutanta... (...) Oprócz bogactwa propozycji artystycznych przynosi ona jednak i pierwsze osiągnięcia. Muzyka nie wiąże się jeszcze organicznie z dramatem, ale w partiach przeznaczonych do śpiewu wiersz osiągnie już muzykalną sprawność. Widowiskowość „Legendy” — jak na libretto przystało — komponuje Wy-

spiański w sposób operowy, pokaże jednak rozmach wyobraźni w kompozycji ruchliwej rewii, kiedy na przykład w jednej chwili zaludni scenę tłumem Wodników, Wiślanek, Wilkowyjów, Wilkołaków, Koźłonogów, Baraniogłówów, Wiedźm — odzianych, jak informuje, w skóry krowie, plamiste.

Najciekawsze może w „Legendzie” jest jej odstępstwo od wzorów tradycyjnego piękna. Maeterlinck, od którego młody Wyspiański tyle przejmuje, pozostaje w całkowitej władzy tych wzorów, jeszcze bardziej subtylizując i estetyzując poezję swoich dramatów. Wyspiański natomiast od wczesnych poczynań pisarskich brutalizuje poezję. Zjawisko to przejawia się w kompozycji sztuki, w kształce wizji scenicznej, sięga do języka, rytmu, obrazu poetyckiego. Jeśli np. Wyspiański wprowadza do widowiska sztuki poetyczność głębin, nie przedstawi postaci fantastycznych typu Świtezianki lub Goplany. Jego syrena to pół-chłop, pół-ryba. Poetyczność — to grube zalecanki Rusała i Wilkołaka do dziewczek nad wodą. Oczywiście, tego typu wyobraźnię wspomagały współczesne tendencje artystyczne — poza Wagnerem warto wspomnieć choćby malarstwo Malczewskiego. Wyspiański jest jednak o wiele odważniejszy. W jednej ze scen „Legendy” każe na przykład królewskiego trupa unosić z zamku Rusałom „na barana”. Groteska nie służy u niego kpinie z dostojęstwa legendarnego wątku, przeciwnie, ma ona jaskrawością i dziwnością efektu podnieść ogólny patos wizji.

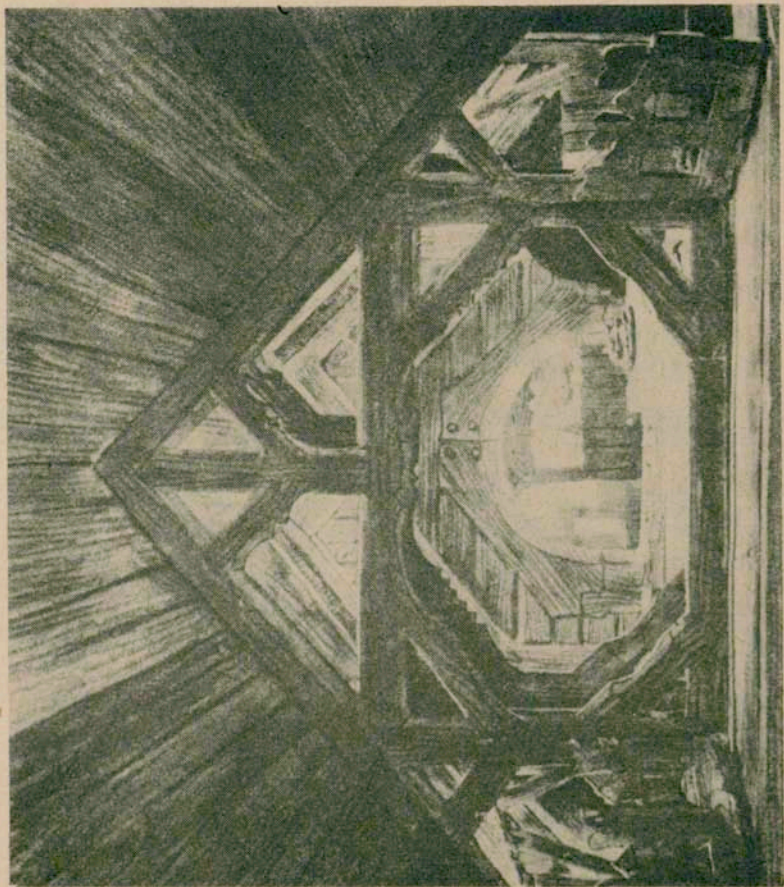
(Wyjątki z obszernej „Przedmowy” do wydania krytycznego „Dzieł Zebranych”, t. I, Kraków 1964. Tytuł pochodzi od Redakcji).



## „ LEGENDA” PIERWSZA I DRUGA

„Legenda I” i „Legenda II”... — taką niecodzienną numerację w tytule zyskały po latach dwa utwory dramatyczne Wyspiańskiego, napisane na ten sam temat i pod jednakowym tytułem, ale napisane inaczej i w różnym czasie. Sięgając po te oba utwory, grywane rzadko, przypomnijmy pokrótce ich historię.

Tak zwana „Legenda I”, jeden z najwcześniejszych utworów Wyspiańskiego, pisana w latach 1892—97, wydana drukiem w kwietniu 1898, to poemat dramatyczny w dwóch aktach, osnuty wokół legend o Kraku i Wandzie, interesujący zwłaszcza w swej wizji plastycznej, zwracający uwagę muzycznym niejako formowaniem dialogu, co nadaje mu niemal pozór liberetta operowego, choć przeznaczenie operowe w tradycyjnym sensie nie było tu, oczywiście, zamiarem autora. „Legenda I” nie wzbudziła zresztą zainteresowania i jako druk recenzje miała nader krytyczne, na scenę zaś — w tej pierwotnej wersji — za życia autora nie trafiła wcale. Sam Wyspiański, po paru latach, okazywał też przyjaciółom





— świadczy o tym zachowana korespondencja — swoje niezadowolenie z tego wczesnego utworu. Musiał być jednak, nie bez powodu, przywiązany do pewnych treści tego dzieła — do jego wizji dramatycznej i plastycznej, barwnej fantazji, oryginalnej materii mitologiczno-folklorystycznej. Przedsięwziął zatem, po paru latach, pisanie drugiej wersji „Legendy”.

Zaczął od poprawiania wersji pierwotnej, wkrótce jednak rzecz przerosła w utwór zupełnie nowy, inaczej skomponowany, o innym toku akcji; z pierwszego tekstu zachowały się ledwie drobne fragmenty. Ta więc nowa „Legenda II” ukazała się drukiem dopiero w roku 1904 — w innym już okresie twórczości pisarza: po „Weselu”, po „Wyzwoleniu”. Ta też jedynie wersja druga „Legendy” trafiła na scenę za życia autora: prapremiera odbyła się we Lwowie, za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego, w styczniu 1905. Rola Wandy grała umyślnie sprowadzona z Warszawy na gościnne występy Wanda Siemaszkowa. „Sądząc z recenzji — notuje wydawca »Dzieł Zebraanych« — w przedstawieniu górowały efekty malownicze, ale akcja wydała się zbyt nikła i niejasna. Po czterech wieczorach z coraz bardziej pustą widownią »Legenda« zeszyła z afisza.”

To kolejne niepowodzenie w pewnym stopniu przesądziło, na wiele lat, sceniczne losy „Legendy”, choć parokrotnie jeszcze wracały do niej polskie teatry, w różnych okresach. Myślał o tej sztuce Leon Schiller i projektował nawet przedstawienie w Teatrze im. Bogusławskiego, w roku 1924. Nie doszło ono jednak do skutku. Dopiero w dwudziestą rocznicę zgonu autora, zatem w roku 1927, „Legenda” po

raz wtóry trafiła na scenę: w Teatrze Praskim — małym dzielnicowym teatrzyku w Warszawie, prowadzonym wówczas przez Wiktora Brumera. Reżyserował Tadeusz Leszczyć. Grano „Legendę II” — podobnie jak w roku 1904.

Trzeci w historii spektakl „Legendy” przygotowywał Henryk Szletyński w Teatrze Wielkim we Lwowie, w roku 1937 (znowu więc z okazji „rocznicowej”: trzydziestolecie zgonu Wyspiańskiego). Szletyński pierwszy odstąpił od kanonu tekstu prapremiery: wychodząc z założenia, że „Legendzie II”, chociaż dojrzalszej jako całość dramatyczna, brakuje jednak pewnych istotnych i wartościowych motywów zawartych w „Legendzie I” — dokonał kontaminacji obydwu wersji „Legendy”. To połączenie obu „Legend” w postaci proponowanej przez Szletyńskiego nie było może najszczęśliwsze i nie dość może przejrzyste, jak stwierdzała krytyka ówczesna, Szletyński przetaił jednak drogę w tym kierunku, wskazując możliwości, a nawet potrzebę sięgnięcia do „Legendy I” i wykorzystania niektórych jej motywów (głównie motywu „śmierci Kraka” i „wewnętrznej przemiany Wandy”).

W okresie powojennym jako pierwszy inscenizację „Legendy” podjął Mieczysław Kotlarczyk w teatrze Rapsodycznym w Krakowie, w roku 1961. Kotlarczyk — inaczej niż wszyscy poprzednicy — oparł się w zasadzie na tekście „Legendy I”, włączając do spektaklu drobne tylko uzupełnienia z „Legendy II”. Tak więc, niezbyt bogata historia czterech dotąd inscenizacji „Legendy” zna już, w zasadzie, wszystkie możliwe warianty postępowania z tekstem obu wersji autorskich: „Legenda II” w roku 1904 w Kra-

kowie i w 1927 w Warszawie, obie połączone „Legendy” w roku 1937 we Lwowie, na koniec — „Legenda I” u Rapsodyków w Krakowie, 1961.

\* \*

\*

Traktowana po prostu i wyłącznie jako tekst literacki, „Legenda” nie jest arcydziełem, zapewne. Podobnie zresztą jak znakomita większość dramatów Wyspiańskiego — wyjąwszy takie jak „Wesele”, „Wyzwolenie”, „Sędziowie”. Jest jednak ciekawym i swoistym przykładem typowej właśnie dla Wyspiańskiego partytury scenicznej, w której oryginalna wizja plastyczna, muzyczność kompozycji, fantazja twórcza o wybitnych walorach teatralnych, słowem — propozycja sceniczna właśnie wielokrotnie przerasta warstwę ściśle literacką, wobec tej propozycji służebną.

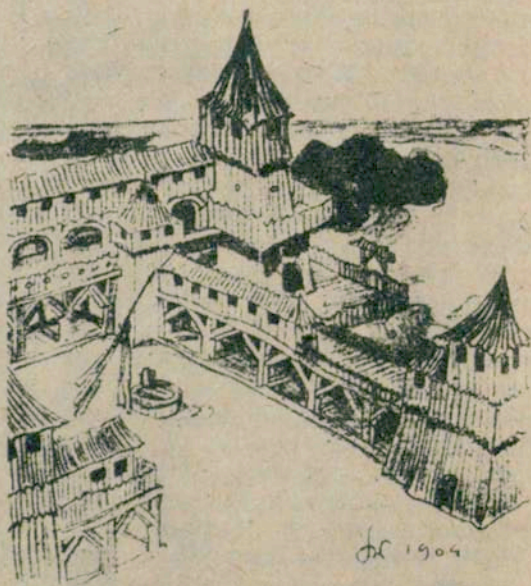
Twórcze podjęcie i rozwinięcie rzeczonych propozycji nie jest jednak, nie było nigdy sprawą łatwą. Nie było zwłaszcza możliwe za życia autora, który teatr sobie współczesny wyprzedzał w swoich wizjach, współuczestnicząc oryginalnie w dziele tak zwanej Wielkiej Reformy teatru. Pierwszym u nas, który twórczość dramatyczną Wyspiańskiego od tej właśnie strony ocenił — jako dzieło wizjonera i „artysty teatru” — był Leon Schiller.

Nadal jednak teatry nasze, inscenizując Wyspiańskiego, z rzadka tylko sięgają poza listę paru uznanych arcydzieł. I nawet trudno się temu dziwić. Utwory takie jak na przykład „Legenda” wymagają szczególnego podejścia do sztuki teatru, szczególnych dyspozycji twórczych inscenizatora. Jeśli ich braknie — praca sceniczna nad „Legendą” zaiste

nie ma sensu. I nie podjęlibyśmy pewnie tej pracy w Teatrze Dolnośląskim, gdyby nie okoliczność wyjątkowo szczęśliwa, rokująca niecodzienne wydarzenie artystyczne: udział w tej pracy Henryka Tomaszewskiego.

Twórca i dyrektor Wrocławskiego Teatru Pantomimy jest jednym z tych nielicznych dzisiaj, którzy partytury sceniczne Wyspiańskiego czytają i tłumaczą twórczo w sposób mistrzowski. Co więcej: odnajdują w nich teatr bliski swoim własnym, twórczym założeniom. Że tak jest właśnie — dowiódł tego Tomaszewski już parokrotnie i w różny sposób: zarówno w pracy z zespołem dramatycznym (pamiętny spektakl „Protasilasa i Laodamii” w Teatrze Polskim we Wrocławiu, 1969) jak i w twórczości pantomimicznej (znakomity „Sen nocy listopadowej” w Teatrze Pantomimy, 1971).

O „Legendzie” myślał Tomaszewski już dawno i dawno się do tego dzieła sposobił. Podobnie jak kiedyś Szletyński, ale na zupełnie odmiennej zasadzie, ukształtował własny scenariusz, w którym połączył obydwie „Legendy”, pierwszą i drugą. Fakt, że zdecydował się przystąpić do tej inscenizacji z zespołem Teatru Dolnośląskiego w Jeleniej Górze, jest dla nas źródłem szczególnej satysfakcji. Nie wątpimy, że fakt ten stanie się również źródłem rzadkiej i niecodziennej satysfakcji dla naszych Widzów.



Kierownik techniczny  
MIECZYŚLAW KULCZYK  
Kierownik sceny  
TADEUSZ TEKIELA  
Brygadier sceny  
ANTONI CHICZEWSKI  
Rekwizytor  
RYSZARD WOJNAROWSKI  
Światło  
ROMAN KANDYBO  
Dźwięk  
KATARZYNA WNOROWSKA

---

Kierownicy pracowni:

krawieckiej  
JANINA NICEK  
stolarskiej  
WACŁAW SMERECZYŃSKI  
perukarskiej  
JÓZEFA GRABOWSKA  
szewskiej  
ALEKSANDER DRAL  
malarskiej  
HELIODOR JANKOWSKI  
tapicerskiej  
FRANCISZEK BRZEGOWY  
modelarskiej  
GRZEGORZ RACKIEWICZ  
elektrotechnicznej  
BENEDYKT ZIENTALAK

## ILUSTRACJE

1. Stanisław Wyspiański, autoportret.
2. Karta tytułowa pierwszego wydania „Legendy”.
3. Fragment autografu „Legendy I”.
4. Winieta między aktem I a II, z pierwszego wydania „Legendy”.
5. Krak i Wiślanka, rysunek autora „Legendy”.
6. Szkic dekoracji pierwszego aktu („Legenda I”): izba na zamku Wawelskim. Z projektów autora.
7. Makieta dekoracji aktu I („Legenda II”). Z projektów autora.
8. Ilustracja do aktu I („Legenda II”): dziedziniec wawelski. Z projektów autora.

## SPIS TREŚCI

	str.
Leon Schiller — Teatr ogromny . . . . .	2
Zbigniew Raszewski — Paradoks Wyspiańskiego	6
Aniela Łempicka — Z uwag o Wyspiańskim i „Legendzie”	18
„Legenda” pierwsza i druga (od Redakcji) . .	22



W REPERTUARZE:

---

J. Słowacki „MAZEPA”

reż. T. Kozłowski  
scen. St. Bąkowski

K. Krumłowski „KRÓLOWA PRZEDMIĘSCIA”

reż. T. Kozłowski  
scen. A. Markowski

T. Różewicz „KARTOTEKA”

reż. J. Kozłowski (PWST)  
scen. E. Nahlik

P. Whitbread „ODBIJANY”

reż. T. Żuchniewski  
scen. E. Nahlik

A. Arbuzow „BABIE LATO”

reż. T. Kozłowski  
scen. A. Markowski

M. Bałucki „DOM OTWARTY”

reż. T. Żuchniewski  
scen. St. Bąkowski

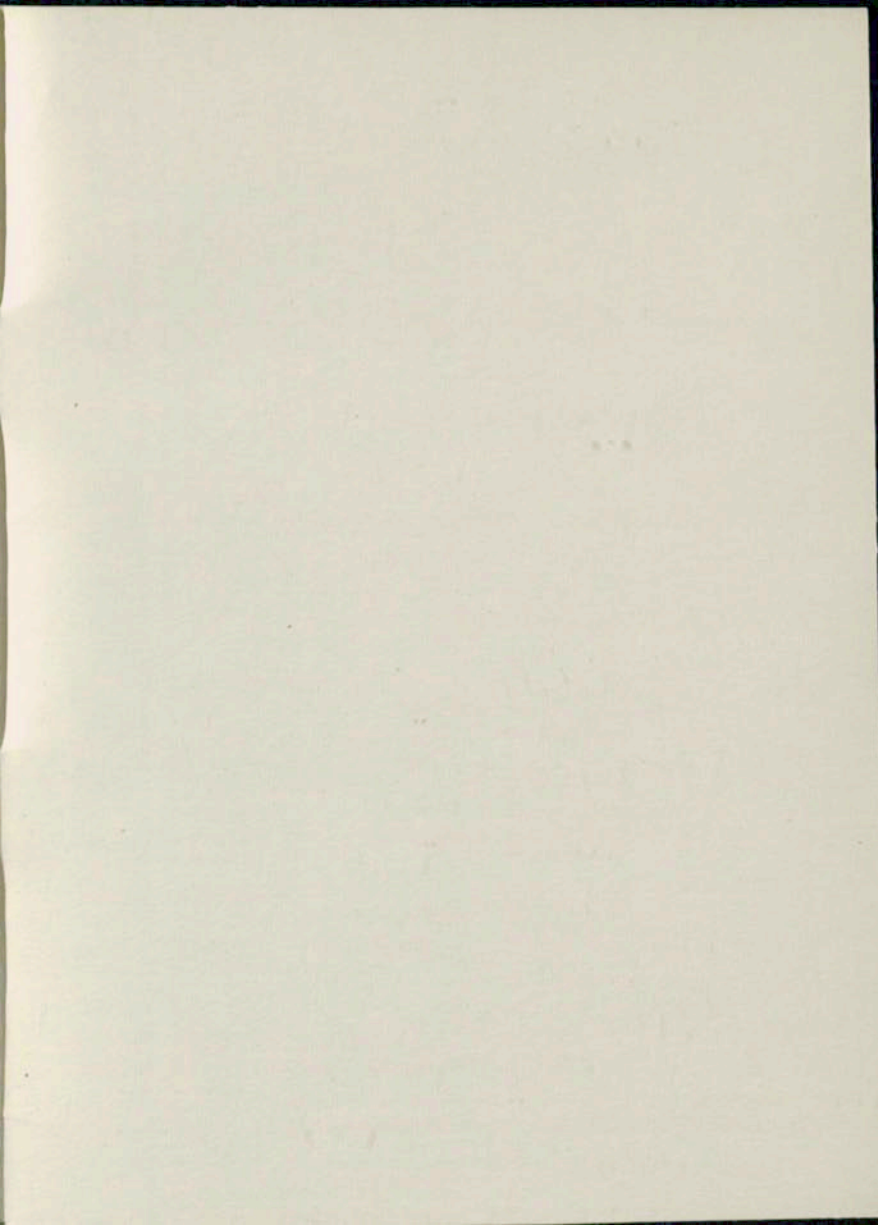
St. Wyspiański „LEGENDA”

Insc., reż. i choreogr. H. Tomaszewski  
scen. Wł. Wigura  
muz. Z. Karnecki

W PRZYGOTOWANIU:

P. Landovsky „POKÓJ NA GODZINY”

reż. T. Żukowska  
scen. K. Lachowicz-Fedorowicz



Cena 2,50 zł  
Exemplarz bezpłatny